



Castil-Blaze plagiaire ? Du "Dictionnaire de musique" au "Dictionnaire de musique moderne", petite étude de cas

Olivier Bara

► To cite this version:

Olivier Bara. Castil-Blaze plagiaire ? Du "Dictionnaire de musique" au "Dictionnaire de musique moderne", petite étude de cas . Orages, Littérature et culture (1760-1830), 2012, 11, pp.199-210. hal-00914271

HAL Id: hal-00914271

<https://hal.science/hal-00914271>

Submitted on 5 Dec 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Castil-Blaze plagiaire ?

*Du Dictionnaire de musique au Dictionnaire de musique moderne,
petite étude de cas*

Olivier Bara

Castil-Blaze (François Henri Joseph Blaze, 1784-1857) a laissé, dans l'histoire de la musique, l'image d'un *traduttore/traditore*, adaptateur sans scrupules de quelques chefs-d'œuvre lyriques de l'ère romantique. Ces opéras étrangers « castil-blazés » sont bien connus : *Le Barbier de Séville* d'après Rossini, joué à Lyon en septembre 1821, *Robin des bois*, donné à l'Odéon en décembre 1824 (version française du *Freischütz* de Weber), *Euryanthe* à l'Académie royale de musique en avril 1831 (d'après le même Weber). Sont tout aussi célèbres les foudres lancées par un Berlioz, son successeur dans les colonnes du *Journal des débats*, contre l'impudent pasticheur¹. Il convient pourtant de réévaluer le rôle de vulgarisateur, ou de passeur, joué par Castil-Blaze, à une époque où les notions d'autonomie organique de l'œuvre et de propriété artistique commencent seulement à s'imposer pour fonder l'*ethos* romantique du créateur. Il faut aussi rappeler l'important rôle joué, dans la vie musicale, *via* la presse et l'édition, par le musicographe Castil-Blaze, critique aux *Débats* de 1820 à 1831 (avec « XXX » pour signature) ; parmi ses ouvrages : une *Histoire de l'opéra-comique* (laissée inachevée²), *De l'Opéra en France* (1820), *L'Académie impériale de musique, de 1645 à 1855* (1855), *L'Opéra-Italien de 1548 à 1856* (1856). Parmi ces ouvrages de compilation et de réflexion, s'insère le *Dictionnaire de musique moderne*, publié en 1821 (Paris, Au magasin de musique de la lyre moderne)³.

Par son titre, le *Dictionnaire* de Castil-Blaze s'affiche comme une refonte modernisée, une mise à jour, du *Dictionnaire de musique* de Rousseau, tout en s'inscrivant plus largement dans la pratique de la lexicographie musicale ouverte par le philosophe de Genève. Claude Dauphin en a commenté la force et les développements, dans l'introduction de son édition critique du *Dictionnaire de musique* :

¹ Exemple de l'ironie berlioziennne déployée au grand dam de Castil-Blaze : « Mais quel est, dira-t-on, cet inexorable critique, ce redresseur des torts, ce correcteur universel ? c'est sans doute quelque grand compositeur, quelque poète lyrique, ou au moins un membre de l'Académie... Non, c'est plus que tout cela, c'est M. Castil-Blaze. » Hector Berlioz, *Le Corsaire*, 19 décembre 1825 ; repris dans : H. Berlioz, *Critique musicale*, t. 1 : 1823-1834, éd. sous la direction de H. Robert Cohen et Yves Gérard, Paris, Buchet/Chastel, 1996, p. 11.

² Castil-Blaze, *Histoire de l'opéra-comique*, manuscrit de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris (Rés. 538 et 660), en cours de réédition, sous la direction d'Alexandre Dratwiczki et Patrick Taïeb, aux éditions Symétrie de Lyon.

³ Une deuxième édition du *Dictionnaire de musique moderne* de Castil-Blaze a paru en 1825, avec des corrections sous forme de cartons insérés (2 vol. in-8°). Une édition nouvelle a été publiée à Bruxelles en 1828 : Bruxelles, À l'Académie de musique, 1828, in-8°.

Tant en raison de l'influence de Rousseau sur l'histoire de l'esthétique musicale en Occident que pour la richesse du témoignage musicographique sur la fin du Baroque en France et en Italie, le Dictionnaire, avec ses racines encyclopédiques, s'impose comme le premier grand ouvrage de taxinomie musicale en langue française. Son intégration d'abord, par Frédéric de Castillon, dans le Supplément de l'Encyclopédie⁴ puis sa refonte dans l'Encyclopédie méthodique de Panckoucke, par Framery, Ginguené et Momigny⁵, ont définitivement inscrit la lexicographie musicale établie par Rousseau dans le fonds commun des définitions du domaine de la musique et des objets de son métalangage. Par là se mesurent l'impact et la praticabilité musicologiques de la taxinomie rousseauienne. L'ouvrage est devenu une source privilégiée pour les compilations terminologiques de la musique. Il a constitué une réserve où se sont alimentés, avec plus ou moins de respect pour la propriété intellectuelle, les compilateurs de glossaires musicaux⁶.

Castil-Blaze fait bien partie de ces compilateurs venus, à la suite de Rousseau, proposer leurs propres définitions sur la base des entrées lexicales et thématiques fixées par le *Dictionnaire de musique* en 1767-1768. Le *Dictionnaire de musique moderne* se caractérise par deux traits dominants. D'une part, Castil-Blaze plagie « gloutonnement Rousseau pour compiler » son propre dictionnaire, sans se priver de « dénigrer »⁷ l'auteur qu'il pille abondamment : Claude Dauphin relève 85 articles « empruntés sans modification »⁸ à Rousseau. D'autre part, lorsqu'il ne copie pas, Castil-Blaze contribue par ses interpolations et réécritures, à simplifier la pensée musicale de Rousseau, jusqu'à en offrir une version vulgarisée dont on trouve de multiples traces dans la critique de l'époque⁹. Ce sont ces deux points que les extraits proposés ci-après viennent éclairer, en guise d'illustration par l'exemple des remarques de Claude Dauphin, mais aussi de contribution à l'étude précise des phénomènes d'absorption-simplification du « rousseauisme musical ».

Premier point : le plagiat de Castil-Blaze est assorti d'une critique virulente de son modèle par le plagiaire, menée d'entrée de jeu dans la Préface du Dictionnaire. Un argument classique est mis en avant, que l'on retrouvera notamment sous la plume de Fétis ou de Berlioz¹⁰ : l'éloquence de Rousseau explique seule la postérité de l'œuvre théorique d'un sophiste ignorant, obsédé et

⁴ *Supplément de l'Encyclopédie*, Amsterdam, Paris, 1776-1777, 4 vol.

⁵ *Encyclopédie méthodique, Musique*, vol. 1 (A-G), éd. par Nicolas-Étienne Framery et Pierre-Louis Ginguené, Paris, 1791 ; vol. 2 (H-Z), éd. par N.-É. Framery, P.-L. Ginguené et Jérôme Joseph de Momigny, Paris, 1818.

⁶ Claude Dauphin, Introduction I à l'édition critique du *Dictionnaire de Rousseau*, éd. Claude Dauphin *et al.*, Bern, Peter Lang, 2008, p. 38.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.* Voir James B. Coover, « Dictionaries and encyclopedias of music », dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. Stanley Sadie et John Tyrrell, New-York, Londres, 2001, t. VII, pp. 306-320.

⁹ « [...] prenez vos exemples dans la nature : le chant simple d'une bergère, la musique d'un pâtre, en un mot, tous les sons qui se rapprochent de ce que nous entendons à la campagne, voilà qui produit toujours son effet », recommande ainsi, aux artistes de l'Opéra-Comique, l'*Almanach des spectacles* en 1822 (Paris, Janet).

¹⁰ Pour François Joseph Fétis, l'« imperfection » de plusieurs articles de Rousseau, fondés sur une « instruction fort incomplète », « a fait vieillir avant le temps un livre qui se recommande d'ailleurs par les qualités de style et d'une clarté méthodique » (*Revue musicale*, n° 38, 29 octobre 1831, « Sur les dictionnaires de musique »). Sur le jugement de Berlioz, voir l'article d'Alban Ramaut dans le présent numéro d'*Orages*.

aveuglé par la polémique anti-ramiste. Aussi le *Dictionnaire de musique* s'adresse-t-il davantage au « littérateur qui écrit sur la musique » qu'au musicien désireux de parfaire son savoir. En prenant violemment ses distances avec Rousseau, dont seul est reconnu le génie littéraire, Castil-Blaze minimise sa dette envers celui dont il ne prétend citer que des fragments. Non sans mauvaise foi, il justifie ses emprunts directs, réalisés dans le texte sans guillemets ni mention d'auteur : cela aurait alourdi le propos, prétend-il, dans une œuvre lexicographique qui n'exige pas le cachet d'originalité du « génie ». De fait, la réception critique contemporaine du *Dictionnaire de musique moderne* ne crie aucunement à la copie, comme en témoigne ce jugement de François Joseph Fétis : « Ne contenant rien qui ne soit su des musiciens instruits, le *Dictionnaire de musique moderne* renferme des développements un peu trop considérables pour les autres : à ce léger défaut près (qui n'en est un que relativement au volume de l'ouvrage), le livre de M. Castil-Blaze mérite des éloges par la clarté des définitions et la rectitude de jugement qui se font distinguer dans la plupart des artistes »¹¹.

Second point : il convient d'insister autant sur les emprunts de Castil-Blaze que sur sa réécriture des articles de Rousseau. Comme le montre l'exemple de la première entrée « Imitation », donné ci-après, le travail de Castil-Blaze ne relève pas à proprement parler de la pure compilation ni du simple plagiat, dès lors que des déplacements fondamentaux apparaissent, même dans l'article le plus fidèlement recopié, en apparence, d'après le modèle rousseauiste. L'articulation intime, par dilution des contours, de l'emprunt et de la correction critique éclaire cette autre justification de Castil-Blaze, dans sa Préface, au sujet de l'effacement du nom de l'auteur des articles repris : « En les signant du nom de Rousseau, je me serais montré son correcteur ; j'aime mieux que l'on m'accuse d'être son plagiaire ». Correcteur, l'auteur du *Dictionnaire de musique moderne* l'est assurément. La dernière phrase de l'article « Imitation », non seulement efface brutalement un paragraphe complet, mais renverse la pensée de Rousseau : « L'harmonie et la mélodie concourent également à l'*imitation* musicale », postule Castil-Blaze, détruisant d'un coup, par l'adverbe « également », la démonstration de celui qui contestait tout rapport entre science des accords et imitation par la musique d'objets ou de passions. Se défait alors l'articulation étroite, conçue par Rousseau, entre les entrées « Harmonie », « Imitation » et « Mélodie » ; l'édifice théorique sur lequel se fonde, dans sa profonde cohérence philosophique, anthropologique, esthétique et morale, le Dictionnaire de Rousseau, menace ruine.

L'incompréhension de l'approche rousseauiste, et la simplification drastique de sa pensée qui en résulte, sont éclairées par les articles « Harmonie » et surtout « Mélodie », réécrits par Castil-Blaze. Le premier, sans lien avec celui de Rousseau, se contente de développer une mise au point historique sur les origines de l'harmonie, et d'évoquer son enseignement. Le second,

¹¹ François Joseph Fétis, *Revue musicale*, n° 41, 19 novembre 1831, p. 326.

partiellement reproduit ci-après, déplace plus subtilement les données originelles. Rousseau définit ainsi la mélodie : « Succession de Sons tellement ordonnés selon les loix [*sic*] du Rythme et de la Modulation, qu'elle forme un sens agréable à l'oreille »¹². Castil-Blaze réécrit : « Succession de sons qui flatte l'oreille par des modulations agréables »¹³. Sont effacés « rythme » et « sens », autrement dit, avec l'accent issu de la langue chantée, l'essentiel de la réflexion originale, fondatrice, de Rousseau autour des effets moraux de la musique comme de la dépendance mutuelle entre langages verbal et musical¹⁴. En résulte sous la plume de Castil-Blaze une redéfinition personnelle de la mélodie, à l'origine d'une conception abâtardie de la romance¹⁵, œuvre d'amateurs composée « d'instinct » et dictée par la « nature » : puisque seules la modulation et l'harmonie relèvent de l'art, la romance, purement mélodique, appartiendrait en propre aux non-initiés¹⁶. Rousseau, compositeur de romances, défenseur de la mélodie et détracteur de l'harmonie, appartiendrait au cercle étroit des aimables amateurs égarés sur le terrain de la théorie : une représentation commune, ici, se fige et s'impose.

Les emprunts les plus flagrants de Castil-Blaze masquent bel et bien un gauchissement, bien plus grave que le plagiat, de la philosophie de l'auteur du *Dictionnaire de musique* et de l'*Essai sur l'origine des langues*. Bel exemple, en définitive, du travail de simplification dans la diffusion de l'œuvre théorique de Rousseau musicien : en résulte la version vulgarisée du « rousseauisme en musique » répandue au XIX^e siècle, confondue avec les catégories simplifiées du « spontané », du « naïf » et du « naturel » - et maintenue, jusqu'à la caricature, à l'écart de la science, de la morale et de la politique.

Nous donnons ci-dessous de larges extraits de la Préface de Castil-Blaze, l'entrée « Imitation » de son Dictionnaire, puis un passage de son article « Mélodie ». Nous citons la première édition du *Dictionnaire de musique moderne*, en modernisant l'orthographe.

¹² Rousseau, *Dictionnaire de musique*, éd. citée, p. 421.

¹³ Castil-Blaze, *Dictionnaire de musique moderne*, Paris, Au magasin de musique de la lyre moderne, 1821, t. 2, p. 21.

¹⁴ Est aussi effacée par Castil-Blaze la notion fondamentale, chez Rousseau, d'« unité de mélodie », mise en œuvre dans la composition du *Devin du village*. Cette entrée est d'ailleurs effacée par l'auteur du *Dictionnaire de musique moderne*, remplacée par de courtes considérations sur l'« unité » nécessaire, avec la diversité, à l'art (entrée « Unité »).

¹⁵ Voir l'article de Christine Planté dans le présent volume d'*Orages*.

¹⁶ Tel est le sens de la réécriture partielle de l'article « Romance » de Rousseau : Castil-Blaze en recopie l'essentiel (sauf les deux dernières phrases, consacrées à l'accompagnement et à l'interprétation vocale de la romance), mais il a ajouté des considérations critiques sur l'extension de la romance moderne, dès lors que « tout le monde s' imagine pouvoir en composer » : « Paris fourmille de fabricateurs de romances, mais leurs productions éphémères sont la risée des connaisseurs, et si l'on adopte quelquefois quelques-unes de ces bagatelles, le goût se dirige toujours sur celles qui ont échappé à la plume d'un homme de métier. » (Castil-Blaze, *Dictionnaire de musique moderne*, éd. citée, p. 234).

Dictionnaire de musique moderne

Par M. Castil-Blaze

Paris, Au magasin de musique de la lyre moderne, 1821

Préface [*extraits*]

[...]

Si [le *Dictionnaire de musique*] de Rousseau est venu jusqu'à nous, on ne doit l'attribuer qu'aux déclamations éloquentes qu'il contient. La partie didactique en est vicieuse presque sur tous les points, et ses développements obscurs et estropiés ; l'auteur prouve à chaque page qu'il ignorait lui-même ce qu'il prétend nous expliquer. Son ouvrage est incomplet en ce qu'il ne contient pas la moitié des mots du Vocabulaire musical. Rédigés d'après les idées qu'il avait adoptées et qu'il croyait devoir défendre avec opiniâtreté à force de sophismes, la plupart de ses articles frappent à faux ; d'autres sont insuffisants. L'art s'est prodigieusement agrandi depuis un demi-siècle, il faut donc que les préceptes reçoivent une plus grande extension.

Pour avoir trouvé quelques mélodies assez agréables, Rousseau s'est cru grand mélodiste, et le voilà déclamant contre l'harmonie qu'il n'avait point étudiée. Jaloux de tout ce qui l'entourait, il a cherché à exalter le lourd plain-chant des Grecs et leurs misérables unissons, pour avoir l'occasion de dénigrer la musique moderne, et surtout les musiciens dont la réputation l'offusquait. Si un ouvrage doit être exempt de passion, certes c'est bien un Dictionnaire. Il me paraît absurde que vous médisiez de l'harmonie, parce que vous ne la connaissez pas et que votre rival y excelle. Rousseau ne haïssait point l'harmonie, et je pourrais citer bien des endroits où la force de la vérité l'a entraîné à lui rendre un hommage éclatant : c'est Rameau qu'il détestait en elle. Tout ce qui sort de la plume d'un grand homme porte le cachet du génie : le Dictionnaire de Rousseau, malgré tous ses défauts, ne passera pas moins à la postérité. Le littérateur qui écrit sur la musique doit le consulter et se livrer à l'enthousiasme que tant de pages sublimes et ravissantes lui inspireront. Mais il faut être déjà passé maître, ferme sur la doctrine, et armé jusqu'aux dents de toutes les subtilités de l'école pour le lire avec fruit, rejeter les séduisantes erreurs, et ne s'attacher qu'aux pensées ingénieuses et justes que l'on y rencontre de temps en temps. [pp. ij-iii]

[...]

Les rédacteurs de l'Encyclopédie ont voulu conserver avec respect le texte de J.-J. Rousseau. Cet hommage, rendu au philosophe musicien, mériterait des éloges, si chacun de ses articles n'était accompagné, dans leur ouvrage, d'un examen plus ou moins sévère dans lequel on ne craint pas de dire que Rousseau est mauvais théoricien, qu'il n'entend rien à la géométrie, qu'il se contredit à chaque instant, que ses raisonnements n'ont pas le sens commun, qu'il ignore même les premiers

principes de son art, etc., etc., ce qui n'est pas très respectueux. Un Dictionnaire ne doit renfermer que la doctrine la plus pure et la plus généralement suivie ; tout système rejeté par l'École doit en être banni. À quoi bon donner un article de Rousseau, si vous ne le reproduisez que pour avoir ensuite la facile satisfaction de le combattre, de le mettre en pièces, et de le présenter comme un insignifiant radotage ?

Pour épargner à nos lecteurs des commentaires inutiles, nous nous sommes bornés à prendre, dans son Dictionnaire, les fragments que la doctrine de l'École permet de laisser subsister. Cela le réduit à quelques articles purement métaphysiques dans lesquels l'auteur a parlé en poète éloquent et sensible, et à ceux qui concernent les signes de la musique ou le plain-chant, dont la constitution n'a éprouvé aucun changement depuis plusieurs siècles.

[...]

Je ne pense pas que personne regrette les sarcasmes dirigés par Rousseau contre la musique française de son temps, ils sont maintenant sans objet. Cette musique n'existe plus depuis que Gluck a régénéré notre grand théâtre lyrique, et que la même réforme a été portée à l'Opéra-Comique.

Les articles de Rousseau n'étant pas reproduits avec fidélité, je n'ai pas cru devoir les présenter sous son nom. Il eût été absurde de faire citer Mozart, Haydn, Méhul, etc., par l'écrivain qui n'en a jamais entendu parler. Ces articles imprimés cent fois, lus et relus, insérés dans vingt ouvrages, sont trop généralement connus pour que l'on me soupçonne de vouloir m'en faire honneur. En les signant du nom de Rousseau, je me serais montré son correcteur ; j'aime mieux que l'on m'accuse d'être son plagiaire. On a pardonné aux encyclopédistes qui l'ont pillé pour le dénigrer ? Moi qui ne veux montrer le grand homme que du beau côté, ne puis-je pas prétendre à la même indulgence ?

Un Dictionnaire n'est pas une œuvre du génie. On reprochera au poète d'avoir volé une tirade, un quatrain, un trait ingénieux à ses prédécesseurs ; mais voudrait-on réclamer une définition, l'exposition d'un précepte, la description d'un tuyau ou d'un instrument de musique ? Celui qui a fait mille articles en eût fait onze cents avec d'autant plus de facilité, qu'il lui était permis d'avoir recours aux fragments qu'il a reproduits, et de calquer ses articles sur ces œuvres déjà publiées. S'il a pris çà et là une page, un alinéa, une phrase, une pensée, c'est pour donner plus de lustre et surtout plus de garantie à son ouvrage en s'appuyant sur l'autorité des écrivains qui l'ont devancé dans la même carrière. S'il ne les a pas cités dans le cours de l'ouvrage en marquant par des guillemets les fragments empruntés à tel ou tel auteur, c'est que la plupart de ces fragments ont été pris sans suite dans des traités dont les développements et les formes ne

convenaient point à un Dictionnaire, et présentés par conséquent avec aussi peu de fidélité que ceux de Rousseau. [pp. vij-xj]

[...]

Si nous n'avons pas cité tous les ouvrages qui nous ont servis pour composer ce Dictionnaire, c'est que les passages empruntés n'étaient ni assez importants, ni assez exacts pour les signaler et les faire suivre du nom de leur auteur. Cela eût embarrassé nos articles d'une foule de citations parfaitement inutiles. Cependant, nous croyons devoir faire connaître ici les sources où nous avons pris en partie les articles suivants, savoir :

Dans les Méthodes et Traités publiés par Conservatoire de Paris,

Accord, Appogiature, Cadence, Chromatique, Enharmonique, Gruppetto, Intervalle, Mue de la voix, Pédale, Port de voix, Respiration, Roulade, Violon, Violoncelle.

Dans les *Principes de Composition des Écoles d'Italie*, recueillies par M. A. Choron,

Canon, Composition, Conduite, Contrepoint, Fugue, Idée, Imitation, Invention, Musique, Plain-chant, Son, Sons harmoniques, Style, Sujet, Tuyau. [p. xij]

Article « Imitation » (t. I, pp. 293-295)

Nous faisons apparaître en gras la seule modification introduite par Castil-Blaze dans un texte entièrement repris de Rousseau. Nous ne relevons pas les variantes de majuscules et de ponctuation entre les textes de Rousseau et de Castil-Blaze.

IMITATION, s. f. La musique dramatique, ou théâtrale, concourt à l'*imitation*, ainsi que la poésie et la peinture. C'est à ce principe commun que se rapportent les beaux-arts, comme l'a montré Batteux¹⁷ ; mais cette *imitation* n'a pas pour tous la même étendue. Tout ce que l'imagination peut se représenter est du ressort de la poésie. La peinture, qui n'offre point ses tableaux à l'imagination, mais aux sens et à un seul sens, ne peint que les objets soumis à la vue¹⁸. La musique semblerait avoir les mêmes bornes, par rapport à l'ouïe. Cependant elle peint tout, même les objets qui ne sont que visibles. Par un prestige presque inconcevable, elle semble mettre l'œil dans l'oreille, et la plus grande merveille d'un art qui n'agit que par le mouvement, est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos ; la nuit, le sommeil, la solitude et le silence entrent dans le nombre des grands tableaux de la musique. On sait que le bruit peut produire l'effet du silence,

¹⁷ « M. le Batteux » chez Rousseau. Il s'agit de l'abbé Charles Batteux.

¹⁸ Cette idée de Rousseau n'est pas juste. La Transfiguration, de Raphaël, la Cène, de Léonard de Vinci, le Laocoon, l'Apollon Pythien, parlent aussi vivement à l'âme que les vers de Racine et la musique de Mozart. (N.d.a.)

et le silence l'effet du bruit, comme quand on s'endort à une lecture égale et monotone, et qu'on s'éveille à l'instant qu'elle cesse.

Mais la musique agit plus intimement chez nous, en excitant par un sens des affections semblables à celles qu'on ne peut exciter par un autre ; et comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la peinture, dénuée de cette force, ne peut rendre à la musique les *imitations* que celle-ci tire d'elle. Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, et l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet, celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du contemplateur.

Non seulement il agitera la mer, animera la flamme d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrents ; mais il peindra l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille et serein, et répandra de l'orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages ; il ne représentera pas directement les choses, mais il excitera dans l'âme les mêmes mouvements qu'on éprouve en les voyant.

L'harmonie et la mélodie concourent également à l'*imitation* musicale.

[Cette dernière phrase remplace, sous la plume de Castil-Blaze, le paragraphe par lequel Rousseau achève son article :

« J'ai dit au mot Harmonie qu'on ne tire d'elle aucun principe qui mène à l'Imitation musicale, puisqu'il n'y a aucun rapport entre des Accords et les objets qu'on veut peindre, ou les passions qu'on veut exprimer. Je ferai voir au mot MÉLODIE quel est ce principe que l'Harmonie ne fournit pas, et quels traits donnés par la Nature sont employés par la Musique pour représenter ces objets et ces passions. »¹⁹]

Article « Mélodie » (t. II, pp. 22-23)

MÉLODIE, s. f. Succession de sons qui flatte l'oreille par des modulations agréables²⁰. Une romance exécutée par une voix ou une flûte seule, un chœur religieux et accompagné à l'unisson, sont des *mélodies*. [...]

La *mélodie* appartient tout entière à l'imagination ; elle est le résultat d'une heureuse inspiration, et non des calculs de la science. En effet, on n'apprend pas à avoir de l'esprit et du sentiment. Les traits vigoureux et sublimes, les pensées fines et naïves, le charme délicieux que l'on rencontre dans Corneille et Racine, Molière et La Fontaine, ne sont point les fruits de l'étude.

¹⁹ Rousseau, *Dictionnaire de musique*, éd. citée, p. 392.

²⁰ Cette phrase mise à part, écho simplifié de la définition de Rousseau (voir *supra*), le reste de l'article de Castil-Blaze est original.

L'art peut embellir l'œuvre de génie ; il est presque toujours étranger au don de créer que nous recevons directement de la nature. Avec de l'imagination et du goût, tout homme peut former des *mélodies*. Dans les champs de la Provence, le laboureur en suivant ses bœufs, le pâtre du Léberon [*sic*] en gardant ses troupeaux, chantant des airs qu'ils composent quelquefois à l'instant même. Dans ces *mélodies* irrégulières et peu variées, on rencontre souvent des traits de caractère, des tours originaux, des passages dont le charme²¹ frappe si vivement le musicien, qu'il s'empresse de les recueillir. Les forêts et les montagnes ont aussi leurs compositeurs : les airs rustiques, helvétiques, écossais, tyroliens, morlaques, italiens, provençaux, et ceux des muletiers de l'Estramadoure, ont tous été trouvés par de rustiques chanteurs²².

Plusieurs littérateurs français ignorant les règles de la composition, nous ont donné des romances charmantes, des vaudevilles piquants, des hymnes d'une grande beauté. Maître Adam et Beaumarchais, Jean-Jacques Rousseau et Rouget de l'Isle dont de véritables Troubadours ; ils ont inventé, et leurs chants mélodieux resteront, la nature les a dictés. Henri IV n'était point musicien ; il a cependant composé une des meilleures romances que l'on connaisse.

Cette faculté de créer ne s'étend pas pourtant au-delà du cercle rétréci de la romance et du petit air. Celui qui compose d'instinct serait aussi embarrassé dans la conduite de ses *mélodies*, et des diverses modulations qu'exige un cadre plus étendu, que s'il s'agissait de les ajuster sur une harmonie régulière. La modulation appartient déjà à l'art ; l'harmonie est toute son domaine. L'oreille peut faire deviner la première ; la seconde est un mystère impénétrable à celui qui ne s'est point fait initier. [...]

²¹ Se trouve édulcoré par Castil-Blaze le pouvoir d'« imitation » de la mélodie, défini par Rousseau comme capacité d'affecter l'esprit par des images, d'éveiller sentiments et passions, de produire des « effets moraux » au-delà du simple plaisir des sens.

²² Castil-Blaze efface, dans cette énumération, la réflexion de Rousseau sur « l'accent » attaché à la langue et déterminant les mélodies propres à chaque nation. On glisse ici vers les clichés folkloristes d'un romantisme bientôt réduit à son imagerie.